

<https://helda.helsinki.fi>

---

## Suuren muodon jäljillä : Klaus Holman tutkimus romaanisesta taiteesta

Ripatti, Anna

Taidehistorian seura  
2018

---

Ripatti , A 2018 , Suuren muodon jäljillä : Klaus Holman tutkimus romaanisesta taiteesta .  
julkaisussa V Immonen & E Räsänen (toim) , Kauneus, arvo ja kadonnut menneisyys :  
Näkökulmia Klaus Holman muistokokoelmaan . 49 toim , Taidehistoriallisia Tutkimuksia , Nro  
49 , Taidehistorian seura , Helsinki , Sivut 179-197 .

---

<http://hdl.handle.net/10138/298485>

---

cc\_by  
publishedVersion

---

*Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.*

*This is an electronic reprint of the original article.*

*This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.*

*Please cite the original version.*

Anna Ripatti

## SUUREN MUODON JÄLJILLÄ

Klaus Holman tutkimus romaanisesta taiteesta

Klaus Holma kirjoitti jatkosodan vuosina Mikkelissä 630 konekirjoitusliuskaa sisältävän ranskankielisen tutkimuksen romaanisesta taiteesta. Tämä pääosin Ranskan romaanista arkkitehtuuria käsitellyt tutkimus jäi keskeneräiseksi, mutta sen puhtaaksikirjoitettu versio on säilynyt WSOY:n arkistossa Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa. Siihen kuului aikoinaan 97 kuvaa, mutta nämä kuvat ovat nykyisin kadoksissa.<sup>1</sup> Holman julkaisematon tutkimus ei ole aiemmin saanut huomiota taidehistorian tutkimuksissa. Tämä artikkeli käsittelee Holman käsikirjoituksen syntyprosessia, tavoitteita, näkökulmaa ja joitakin sen teemoja suhteessa muihin saman aikakauden romaanisen taiteen tutkimuksiin. Holman tutkimus sisältää satojen esimerkkikohteiden ajoittain yksityiskohtaista kuvausta. Tarkoitukseni ei ole arvioida sen argumenttien osuvuutta nykyisen keskiajantutkimuksen valossa, vaan tarkastella sitä oman syntyäikansa kontekstissa. Pohjoismaiden 1900-luvun alun taidehistorian tutkimuksissa on tuotu esiin aikakauden tiiviit tieteelliset yhteydet Saksaan. Lähes huomiotta ovat jääneet tutkijoiden kontaktit ranskankieliseen Eurooppaan.<sup>2</sup> Artikkelini valottaa tätä vähän tunnettua viitekehystä Suomen taidehistorian historiassa.

### Romaanisen taiteen tutkimus 1930-luvun Pariisissa

Romaanista taidetta tutkittiin paljon 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Kiinnostus johtui osittain siitä, että romaaninen taide rinnastui luontevasti tuolloiseen nykyaikaiseen. Romaaninen arkkitehtuuri vastasi funktionalismin esteettisiin ihanteisiin: selkeisiin geometrisiin muotoihin ja puhtaisiin, yksivärisiin pintoihin. Kirkkojen seinistä kuorittiin pois edellisten vuosisatojen maalikerroksia. Huomio kohdistui ”alkuperäiseen”, ”rehelliseen” ja ”rationaaliseen” rakenteeseen. Mielikuva pelkistetyistä romaanisista kirkkoista levisi mustavalkoisten valokuvien siivittämänä. Ne sopivat mainiosti modernismin menneisyyskuvaan.<sup>3</sup>

Klaus Holma kiinnostui keskiajan taiteen tutkimisesta opiskeluaikanaan Pariisissa vuosina 1932–1939. Vapaa-ajallaan hän retkeili Ranskan maaseudulla, ja retkikohteina olivat usein keskiaikaiset kirkot. Vuonna 1935 hän kirjoitti opinnäytteenä esseen keskiajan taiteesta.<sup>4</sup> Seuraavana vuonna vahvistuivat haaveet Suomen keskiaikaisten kirkkojen tutkimisesta.<sup>5</sup> Holman näkökulma niihin oli poikkeuksellisen kansainvälinen: häntä kiinnosti kotimaan kirkkojen suhde muun Euroopan taiteen kehityslinjoihin, ei

ainoastaan lähialueilla vaan paljon laajemmin.

Holman innoittajina keskiajan taiteen tutkimiseen voidaan pitää hänen väitöskirjansa ohjaajaa Onni Okkosta ja Sorbonnen yliopiston keskiajan taidehistorian professoria Henri Focillonia. Jälkimmäistä hän tuskin tunsi henkilökohtaisesti, mutta kävi kuuntelemassa tämän suosittuja luentoja. Focillon piti vuosittain kaksi luentosarjaa keskiajan taiteesta ja lumosi kuulijansa. Aiheena oli usein juuri roomaaninen taide. Pariisissa luennoi säännöllisesti myös katalonialainen roomaanisen taiteen tutkija, arkkitehti Josep Puig i Cadafalch, joka monen maanmiehensä tavoin pakeni Espanjan sisällissotaa Ranskaan.<sup>6</sup> Sorbonnen yliopistossa Katalonian roomaanisesta taiteesta luennoi tuolloin myös Pierre Lavedan.<sup>7</sup> Klaus Holma mainitsee kirjeissään Focillonin ja Lavedanin luennot sekä Pariisissa näkemänsä Katalonian kansallismuseon taideteokset.<sup>8</sup> Roomaanisen taiteen kokoelmistaan ja etenkin seinämaalauksistaan tunnetun museon teokset siirrettiin Ranskaan sisällissodan aikana ja niitä esiteltiin Pariisissa vuonna 1937. Puig i Cadafalchin tutkimusten tavoin ne kertoivat Katalonian ja sen kansallisen identiteetin keskiaikaan ulottuvista juurista.<sup>9</sup>

Romaaninen taide oli kansallismielisellä 1930-luvulla mitä poliittisin tutkimuskohde. Monien tutkijoiden kiinnostuksen kohteena olivat etenkin sen hämärät varhaisvaiheet. Nuo varhaisvaiheet, mukaan lukien karolinginen aikakausi, kiinnostivat erityisesti siksi, että niitä voitiin pitää kansallisen identiteetin ja kansallisen taiteen syntyaikana. Alkumyytit kiedottiin rotuteorioihin. Jo varhain edellisellä vuosisadalla monet tutkijat olivat esittäneet ajatuksen germaaniheimojen virkistävästä vaikutuksesta latinalaiselle tai gallialaiselle hengelle. Kansainvaellusten tuloksena oli syntynyt kukoistava keskiajan taide.

Ernest Renan kirjoitti vuonna 1861, että gallialainen rotu tarvitsi säännöllisin väliajoin germaanisen rodun hedelmöittävää vaikutusta.<sup>10</sup> 1930-luvulla Josef Strzygowskin kirjoitukset arjalaisen eli indo-germaanisen arkkitehtuurin armenialaisesta alkuperästä ja ”pohjoisen miehen” ylivertaisista ominaisuuksista vahvistivat käsitystä keskiajan taiteesta germaanisen rodun aikaansaannoksena.<sup>11</sup>

Oman kansan erityisaseman korostaminen oli ollut jo pitkään yleistä keskiajan taiteen tutkimuksessa, ja ensimmäinen maailmansota vain kiihdytti tendenssiä. Tutkimuksissa toistettiin termejä kansallishenki (*génie national*) ja kansanhenki (*génie du peuple*), ja taide tulkittiin niiden ilmaisuksi. Monet ranskalaistutkijat, mukaan lukien Émile Mâle ja Henri Focillon, mitätöivät teorian germaanisuuuden positiivisesta vaikutuksesta. He pyrkivät osoittamaan, että germaaninen taide oli ollut kaikkina aikakausina kehnompaa kuin ”latinalainen” eli ranskalainen taide, se oli aina ollut jälkijunassa kehityksestä ja vailla luomiskykyä.<sup>12</sup> Samalla he vahvistivat mielikuvaa roomaanisen taiteen ranskalaisuudesta.

Jokainen Ranskan roomaanisen taiteen tutkija, mukaan lukien Klaus Holma, osallistui alueellisten koulukuntien määrittämiseen. Roomaanisten kirkkojen vaihtelevat muodot sopivat hyvin kansallisen identiteetin rakennusaineiksi. Niiden monimuotoisuus ja samalla yhtenäisyys muodostivat kansakunnan omakuvan. Suuren alueellisen variaation ajateltiin todistavan tyylin ranskalaisuudesta, koska se oli ollut alusta lähtien erityisen hedelmällinen ja elinvoimainen juuri tuolla maaperällä.<sup>13</sup>

Romaanisesta taiteesta etsittiin paitsi kansallisten identiteettien, myös laajemmasta mielestä ”länsimaisen sivilisaation” ja ”eurooppalaisuuden” juuria. Tuo aikakausi

tulkitaan yhä edelleen länsimaiden taloudellisen kukoistuksen ja eurooppalaisen aikakauden alkuvaiheeksi.<sup>14</sup> Ajatus esiintyi erityisen painokkaasti Henri Focillonin tutkimuksissa. Vastustaessaan Josef Strzygowskin erottelua pohjoisen ja etelän kulttuurien välillä hän rakensi käsitystä ne yhdistävästä länsieurooppalaisesta sivilisaatiosta eli ”länsimaista” (*Occident*). Tämän Atlantin rannoilla sijainneen sivilisaation ydin oli Ranska, vaikka se ulottui Espanjasta Irlantiin ja Skandinaviaan asti. Focillon jakoi keskiajan kahteen aikakauteen: germaaniseen ja länsimaiseen. Romaaninen taide oli noin vuonna 1000 johtoaseman saavuttaneen länsimaisen sivilisaation luomiskyvyn tulos.<sup>15</sup>

Henri Focillonista tuli vuonna 1924 Émile Mâle’in seuraaja Sorbonnen yliopiston keskiajan taidehistorian professorina. Hänen mukanaan vahvistui formalistinen muotoanalyysiin perustunut lähestymistapa Mâle’in harjoittaman ikonografisen tutkimuksen sijaan. Ikonografia ei selittänyt ”muotojen poetiikkaa”, kuten esteettisesti suuntautunut ja taiteilijan luomistyöhön eläytynyt Focillon asian määritti.<sup>16</sup> 1900-luvun alun muotoihin keskittynyt taidehistorian tutkimus tukeutui usein uusklassismin normatiivisiin ajatuksiin ideaalimuodoista. Tähän viittaa myös Focillonin määritelmä tyylistä laadukkaana taideteoksen ylihistoriallisena, ikuisena arvona.<sup>17</sup> Tuon arvon etsiminen, eli kohteen muotojen arvioiminen, kuului monien aikakauden tutkijoiden ohjelmaan.<sup>18</sup>

Focillon määritti tyylin paitsi kohteen sisäiseksi arvoksi, myös samankaltaisten muotojen koherentiksi systeemiksi. Se koostui toistuvista elementeistä ja niiden muunnoksista tiettyjen lakien mukaan. Hänelle tyyli ei kuitenkaan ollut vain muotojen kokonaisuus ja muutostila; se määritti kokonaisen aikakauden omine myytteineen.<sup>19</sup> Tyylejä

oli kuviteltu jo pitkään orgaanisina kokonaisuuksina, jotka noudattivat syntymisen, kukoistuksen ja kuoleman kaavaa. 1900-luvun alussa yleistyivät nyansoidummat sykliset mallit. Focillonin mukaan tyyli kehittyivät arkaaisesta kokeilujen vaiheesta klassiseen, sen jälkeen hienostuneisuuteen (*l'âge de raffinement*) ja lopulta barokkivaiheeseen, ja näissä vaiheissa muodot käyttäytyivät samoin aikakaudesta riippumatta. Vaikka tyyli seurasi orgaanista kaarta, joka kulki kohti kypsyyttä ja lakastumista, jokaisessa aikakaudessa oli samanaikaisesti kokeiluja, kukoistusta, rappiota, konservatiivisuutta ja tulevan ennakointia. Jotkut muodot jäivät elämään pitkiksi ajoiksi, toiset taas muuttuivat aivan yllättäen. Tästä kaaoksesta huolimatta tyyli pyrki määrittämään ja vakiintumaan omaksi kokonaisuudekseen: muotojen arkistoksi ja suhteiden järjestelmäksi.<sup>20</sup>

Näihin formalistisiin ihanteisiin ja Focillonin ajatuksiin tyylistä solahti Klaus Holman tutkimus romaanisesta taiteesta. Hän tarttui aiheeseen aikana, jolloin keskustelun kohteena olivat muun muassa itämaiset vaikutteet romaanisen taiteen syntyyn, sen alueelliset variaatiot, niin sanottu ensimmäinen romaaninen taide ja sen maantieteelliset rajat sekä taide kansan tai rodun ilmaisuna. Tutkimuksessaan hän otti kantaa näihin kaikkiin ajankohtaisiin kysymyksiin.

## Holman tutkimuksen synty

Kesällä 1940 Klaus Holma pohti tulevaisuuttaan ja dosentuuria. Hän kirjoitti Onni Okkoselle:

Jos sodasta on selvitty siihen mennessä kuin asevelvollisuusaikani päättyy, s.o. ensi heinäkuussa, haluaisin välttämättä ryhtyä siihen työhön, josta aikaisemmin oli puhuttu. Ajatukseni askartelea tuon tuostakin ro-

maanisessa taiteessa, Bysantissa ja Itämaiden kristillisyydessä. Tahtoisin perusteellisesti tutustua koko alaan, käydä sekä Etelä-Italiassa, jota en tunne (kerrata myös Lombardian ja eräät pohjoiset kaupungit), Balkanilla, niin Euroopan murheenkryyni kuin siitä on tullutkin, sekä viimein Vähässä-Aasiassa ja Syyriassa. Jos varat ja aika riittäisivät, palaisin Pohjois-Afrikan ja Espanjan kautta, jotka tietenkin olisivat varsin tärkeät nähdä. Tietoja Ranskan ja Saksan romaanisesta tyylistä olisi myös täydennettävä. Suunnitelma tuntuu tosin liian kauniilta toteutettavaksi!<sup>21</sup>

Onni Okkosella oli ratkaiseva rooli tutkimusaiheen valinnassa. Hän vastasi Holmalle, että ”romaanisuuden syntyprobleemi” oli kiinnostava, mutta vaikea aihe. Samassa yhteydessä hän ehdotti Holman Lontoon kesän 1939 kongressin esitelmän laajentamista. Esitelmä oli käsitellyt Suomen keskiaikaisia kirkkoja länsieurooppalaisessa kontekstissa, ja Holma halusi jatkaa tämän aihepiirin tutkimista.<sup>22</sup> Myös isä Harri Holma, joka rohkaisi poikaansa akateemiselle uralle, kertoi hyväksyvänsä romaanisen aiheen valinnan.<sup>23</sup>

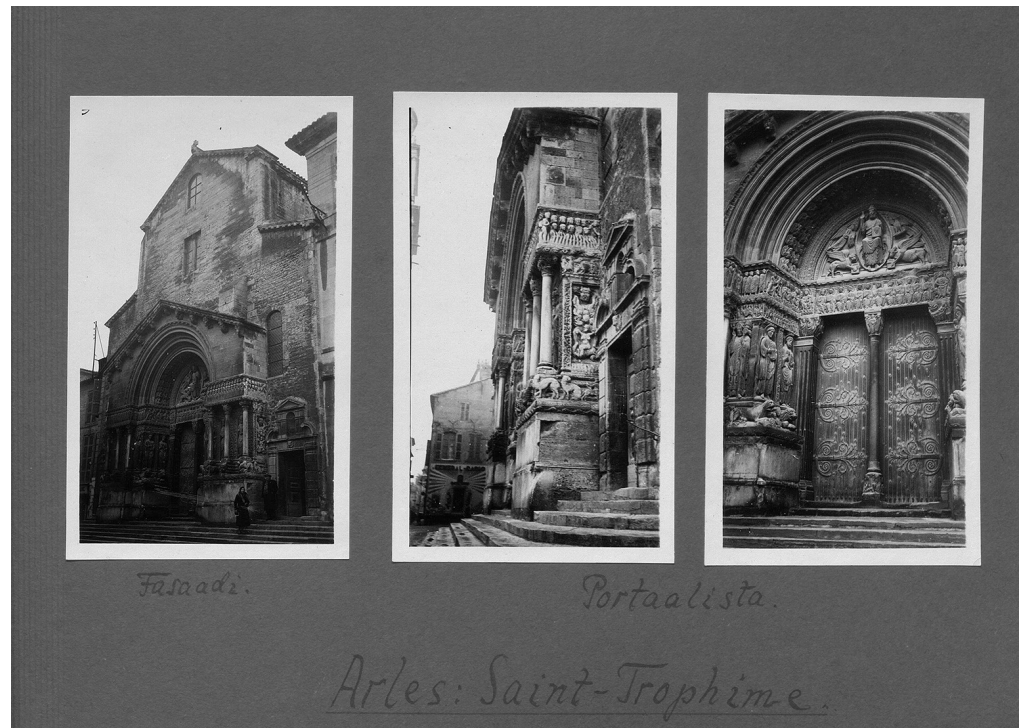
Pari vuotta myöhemmin syksyllä 1942 nuori tohtori pohti yhä tutkimusaihetta ja kysyi Okkosen mielipidettä. Holman haaveissa oli yhdistää Suomen kirkkojen ja romaanisen taiteen tutkiminen. Tarkoituksena oli aloittaa kotimaan kirkoista ja edetä romaanisen taiteen kokonaisesitykseen. Vaihtoehtoina olivat tutkimus renessanssista käsitteelliseltä ja kulttuurihistorialliselta kannalta, elämäkerta Alvar Cawénista tai Magnus Enckellistä tai uusi ranskalainen maalaustaide impressionismista lähtien.<sup>24</sup> Okkonen suositteli keskittymään Ranskan romaaniseen taiteeseen: ”Joskaan ette voisi originaalifaktoja niin paljon uusia esille saada, olisi alalla tilaa karakteristiikkaan, taiteellisten kehitysprobleemien käsittelyyn

(vrt. esim. veistoksellisuuden kehittyminen) ja arkkitehtuurissa erikoisesti dekoratiivisten detaljien kehityshistoriaan (myöhäishellenismistä, pompeijilaisuudesta lähtien). – Teema herättäisi kunnioitusta nuoren miehen harrastusalana, ja siihen voisi aivan hyvin yhdistää kaukaisia suomalaisia vertauskohtia.”<sup>25</sup> Holma päätti tarttua aiheeseen lokakuussa 1942, vaikka Okkonen varoitti työskentelyn olevan silloisissa olosuhteissa äärettömän vaikeaa.<sup>26</sup>

Klaus Holma kirjoitti tutkimuksensa Mikkeliissä, missä hän palveli Päämajassa. Työ edistyi vauhdikkaasti: pääosa tekstistä syntyi vuoden 1943 aikana. Maaliskuun puoliväliin mennessä oli valmiina yli 200 sivua sekä joukko lisäyksiä ja huomautuksia. Holman optimistisena ajatuksena oli saada käsikirjoitus kertaalleen kirjoitettua pääsiäiseen mennessä. Hankalinta oli ottaa kantaa aihepiiriin lukuisiin kiistakysymyksiin koskien muun muassa ajoituksia.<sup>27</sup> Kesällä 1943 kirjoittaminen ja puhtaaksikirjoittaminen jatkuivat, ja Holman mukaan käsikirjoituksen saaminen inhimilliseen asuun kesti vielä kauan. Hän kirjoitti tuolloin Ludvig Wennervirrälle, että työ oli hyvää valmistautumista Suomen keskiajan tutkimuksia varten.<sup>28</sup> Pitkän asemasodan aikana akateemista tutkimusta tehtiin paljon, eikä Holma ollut tässä poikkeus.<sup>29</sup>

Tutkimus ei olisi syntynyt ilman miehityssä Ranskassa asuneiden diplomaattivanhempien apua. Alli Holma hankki Pariisista kasoittain romaanista taidetta käsitteleviä kirjoja ja valokuvia ja lähetti niitä pojalleen Mikkeliin Berliinin kautta. Sotaoaloissa myös kirjoista oli puutetta, ja niiden hankkiminen oli työlästä. Myös kuriireja oli vaikea löytää painaville kirjaketeille.<sup>30</sup> Erityisen vilkasta kirjojen lähettäminen oli keväällä 1943 eli kiivaimpaan kirjoitusajanaan. ”Kirjoja menee joka kuriirissa – että

Kuva 1. Holman tutkimuksen kuvat ovat vuosikymmenten kuluessa kadonneet, mutta hänen valokuva-albuminsa sisältää joitakin kuvia roomanisista kirkoisista. Arles'in Saint-Trophimen kirkon portailla seisovat vanhemmat Alli ja Harri Holma. Tutkimuksessaan Holma kirjoitti kontrastista kirkon julkisivun veistoskoristelun ja sileän seinäpinnan välillä sekä Provençen alueelle ominaisesta "paljaan seinän tajusta" (*le sens du mur nu*). Kuva: Klaus Holman arkisto, Kansalliskirjasto.



huimaa", kirjoitti kustannuksista vastannut Harri Holma.<sup>31</sup>

## Muoto ja tunne

Aloittaessaan tutkimustaan Klaus Holma luonnosteli sen sisällön suuntaviivat suomeksi. Toteutunut käsikirjoitus ei kuitenkaan noudattanut kaikin osin suunnitelmaa. Jo aluksi oli selvää, että tutkimus käsitteli tyylin syntyvaiheita myöhäisantiikista lähtien, vaikka pääpaino olikin 1100-luvulla. Tavoitteena oli kokonaiskuva roomanisesta taiteesta. Käsittelyn kohteina olivat arkkitehtuurin lisäksi kuvataiteet. Taiteenlajeja ei ollut mielekästä erotella toisistaan: ne kaikki muodostivat Holman sanoin roomanisen kokonaistaideteoksen, "ensimmäisen länsimaisen synteisin antiikin jälkeen".<sup>32</sup>

Toteutunut tutkimus jakautuu viiteen päälukuun tai osaan (*Livre*): 1. Alkuperä

(*Origines*), 2. Ensimmäinen roomaninen taide: arkkitehtuuri (*Le Premier art roman: architecture*), 3. Toinen roomaninen taide: pääpiirteet (*Le Second art roman: caractères généraux*), 4. Toinen roomaninen taide: koulukunnat (*Le Second art roman: écoles*) ja 5. Roomaninen kuvataide (*Arts plastiques romans*). Ensimmäisessä osassa Holma kirjoittaa kirkkoarkkitehtuurin kehityksestä antiikin basilikoista karolingiseen ja postkarolingiseen aikakauteen asti. Toisessa osassa hän hahmottelee roomanisen arkkitehtuurin syntyä ja leviämistä sekä tyypillisiä koriste-elementtejä. Hän määrittelee myös ensimmäisen roomanisen taiteen alueellisia koulukuntia ja niiden erityispiirteitä Ranskassa. Kolmannessa osassa Holma kertoo "täysin kehittyneestä" roomanisesta tyylistä ja erittelee tyylin piirteitä rakennusosa kerrallaan. Muun muassa plastisuuden taju ja erityyppiset veistokoristeet ovat saaneet omat lukunsa. Neljännen osan koulukunnat



Holma on jakanut kahteen ryhmään: post-karolingiselle taiteelle perustuvat pohjoiset koulukunnat (Ile-de-France, Normandia, Basse-Loire ja Reinin alue) ja toisaalta ensimmäiselle roomaaniselle taiteelle perustuvat eteläiset koulukunnat (Provence, Pyreneet ja Languedoc, Auvergne, Poitou ja Lounais-Ranska, Burgundi sekä omana ryhmäänään kupolikirkot). Kuvataiteita koskevassa keskeneräisessä osassa Holma ehti käsitellä roomaanisten kirkkojen seinämaalauksia ja niiden roolia, ornamentteja sekä hieman myös lasimaalauksia ja roomaanisen kuvanveiston alkuvaiheita Pyreneillä, Provencessa ja Burgundissa.

Holman kunnianhimoisena tavoitteena oli tuoda keskiajan arkkitehtuurin ja kuvataiteen tutkimukseen esteettinen näkökulma, joka puuttui etenkin arkeologien tutkimuksista.<sup>33</sup> Ihanteena oli arkeologian eli systemaattisen kenttä- ja arkistotutkimuksen sekä taidehistorian metodien yhdistäminen.<sup>34</sup> ”Arkeologiaa sinänsä ei tietenkään voi eikä saa laiminlyödä, päinvastoin, mutta johtopäätökset voivat puhtaasti taiteellisessa mielessä muodostua aivan toisenlaiseksi kuin likinäköisessä teknillisessä tutkimustyössä tavallisesti”, hän kirjoitti Onni Okkoselle.<sup>35</sup>

Formalistisen tieteenihanteen mukaisesti Holman tutkimus perustui havainnointiin muodoista, niiden vertailuista eri kohteissa, alueilla ja eri aikoina. Hän tyypitteli rakennusosia muodon perusteella ja hahmotteli niiden kehityskulkuja. Tekniikan ja materiaalin analysoinnin hän rajasi tutkimuksen ulkopuolelle.<sup>36</sup> Mukana on vain hitusen viittauksia historialliseen kontekstiin, muun muassa liturgiassa tapahtuneisiin muutoksiin, jotka osaltaan selittivät kirkkotilojen esteettisiä muutoksia. Muotoanalyysin lisäksi Holma luonnehtii muotojen herättämiä subjektiivisia tunnetiloja. Hän käytti Onni

Okkosen suosimaa *Einfühlung*-teoriaan perustuvaa tunteita korostavaa havainnointitapaa. Tähän psykologisoivaan tutkimussuuntaukseen liittyi myös vitalistisia piirteitä ja ajatuksia teoksen sisäisestä olemuksesta, sen selittämättömästä ”hengestä”.<sup>37</sup>

Formalistinen tutkimusote sisälsi usein teleologista kehitysjattelua. Muodot kehittyivät kohti ennalta määrättyä päämäärää, romaanista tyyliä, kunnes ne olivat kokonaan kehittyneet ja tyylin huippukausi oli saavutettu. Focillonin tyylikäsitystä ja etenkin Onni Okkosen ajatuskulkuja seuraten Holma näytti ajatelleen, että muodot, mukaan lukien koristemuodot, olivat aluksi karkeita, primitiivisiä ja ”rustiikkisia”, mutta jalostuivat vähitellen kohti yhä suurempaa tasapainoa, hienostuneisuutta ja monimuotoisuutta. Holma toi esiin, kuinka roomaanisen taiteen alkuvaiheessa tekijöiden kädenjälki oli hapuilevaa, mutta muuttui kehityksen myötä varmemmaksi. Tyylin täydellistymisen ja jäljen varmuus saavutettiin vasta niin sanotun toisen roomaanisen taiteen aikana eli 1000-luvun jälkipuolelta lähtien.<sup>38</sup>

Plastisuuden kehittyminen on tutkimuksen ydinsanoma ja kokonaisuuden yhteen harsiva punainen lanka. Tämän näkökulman valintaan Holmaa kannusti Onni Okkonen.<sup>39</sup> Roomaaninen arkkitehtuuri ja kuvanveisto kehittyivät Holman mukaan kohti yhä suurempaa plastisuutta: roomaanisissa kirkoissa ”voimme seurata elottoman massan kehitystä orgaaniseksi ja plastiseksi arkkitehtoniseksi systeemiksi”.<sup>40</sup> Hän esitteli roomaanisten kirkkojen muotojen kehitystä ”kohti plastista tasapainoa” rakennusosarakennusosalta, sisältä ja ulkoa. Holman mukaan plastisuus korostui 1000-luvulla ja etenkin 1100-luvulla, jolloin huomio kiinnitettiin yhä enemmän aukkoihin eli ikkunoihin ja portaaleihin ja niiden yhä runsaampaan koristeluun.<sup>41</sup>

Tilallisuuteen ja plastisuuteen oli kiinnittänyt huomion myös Henri Focillon. Toisin kuin useimpia keskiajan taiteen ja arkkitehtuurin tutkijoita, Focillon kiinnosti se miten keskiaikaiset veistokset määrittivät ja tulkitsivat tilaa, miten muodot olivat tilassa ja miten valot ja varjot vaikuttivat niihin. Hän tarkasteli rakennuksia geometrisinä kokonaisuuksina, jotka olivat verrattavissa veistoksiin.<sup>42</sup> Holma käytti lähteenään monia Focillonin tutkimuksia ja tarkasteli tutkimuskohteitaan tämän tavoin tilallisuuteen ja plastisuuteen keskittyen.

Romaanisessa taiteessa nähtiin 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä yhtymäkohtia uusimpaan taiteeseen. Meyer Schapiro aisti siinä spontaanisuutta ja tunteiden ilmaisua, joka ennakoி modernia taidetta.<sup>43</sup> Onni Okkosen mukaan uudessa taiteessa ei ollut sinänsä mitään uutta, ja kubismille ominainen sommittelutapa esiintyi läpi taiteen historian.<sup>44</sup> Holma kirjoitti toistuvasti roomaanisten maalausten ja kirkkojen kubismista.<sup>45</sup> Le Liget'n kappelin maalauksia hän vertasi Picasson töihin ja Briouden Saint-Julienin basilikan maalauksia Daumierin karikatyyreihin.<sup>46</sup> Hän tarkasteli taidetta subjektiivisen ylihistoriallisesti, omana ajattomana alueenaan.

Focillonin ajatuksia myötäillen Holman mukaan rakennuksen arvoa ei pitänyt arvioida vain sen rakenteellisten ominaisuuksien perusteella: taiteessa tärkeintä oli vaikutelma.<sup>47</sup> Okkosen tavoin hän ei epäröinyt tuoda esiin kohteen herättämiä tunteita ja omia mieltymyksistään. Tutkija oli samalla myös kriitikko, joka havainnoi ja arvioi keskiaikaista kirkkoa itsenäisenä taideobjektina. Hän nosti esiin kohteita, jotka olivat esteettisesti erityisen korkeatasoisia ja moitti puolestaan niitä, jotka herättivät häiritseviä tuntemuksia. Holma ihaili epäsymmetristä, ”taiteellista” massojen sommittelua muun

muassa Saint-Restitut'n kirkon fasadissa ja muissa Provencon roomaanisissa kirkkoissa. Ne näyttivät harovan vastaan yleistä kehityskulkua, joka johti kohti yhä suurempaa plastisuutta ja koristeellisuutta. Nämä esteettisesti onnistuneet kirkot pitäytyivät pelkistetyssä muotokielessä, Etelä-Ranskan (Midi) gotiikkaa ennakoiden. Näiden ”täydeltä vaikuttavien massojen” profiili erottui hienosti Välimeren taivasta vasten, ja aurinko loi häikäisevän jyrkän valon ja varjon vaihtelun niiden paljaille pinnoille. Kaiken lisäksi ne sulautuivat harmonisesti ympäröivään maisemaan. Holma etsi taideteoksista ja rakennuksista paitsi esteettistä elämystä, myös tekijöiden kauneuden ja suhteiden tajuja ja arvioi niitä sumeilematta.<sup>48</sup>

Lukuisia tutkijoita seuraten Holma kirjoitti, että ”latinalaisessa” Euroopassa katosi antiikin jälkeen suhteiden taju, joka säilyi kuitenkin latenttina ja heräsi uudelleen eloon. ”Taiteellinen tunne käy teknisen osaamisen edellä.”<sup>49</sup> Hän kertoi merovingikirkkojen ”primitiivisestä sulosta”, joka hävisi karolingisella ajalla karkeampien ja vakaampien muotojen tieltä. Karolingikirkkoissa hän aisti vielä ”rustiikkista charmia” ja samalla kehityksen kohti yhä loogisempaa rakennetta.<sup>50</sup> Hän kiinnitti huomiota harmonian vaikutelmaan, koska ”arkkitehtuurissa kokeilut eivät ole vain teknisiä”, samoin kuin kokonaan holvattujen roomaanisten kirkkojen mystisyyteen. Holvatut tilat vaikuttivat hänen mukaansa katsojaan siten, että irrationaalisen ja puhtaan muodon tunne korostuivat.<sup>51</sup>

Estetisoiva ote pysyy vahvana läpi tutkimuksen. Tästä huolimatta, eli ristiriitaisesti omaa lähestymistapaansa kohtaan, Holma kritisoi estetisoivaa tutkimusta. Hän kietoi kritiikkinsä jo aiemmin mainittuun Onni Okkosenkin kannattamaan tunneprojektio-teoriaan eli ajatukseen tunnetilojen siirtämisestä teokseen ja sitä myöten katsojaan. Hän



kirjoitti, että vanhaa arkkitehtuuria ei pitäisi liittää omiin esteettisiin käsityksiimme, koska mikään ei todistanut, että entisaikojen rakentajilla ja taiteilijoilla olisi ollut niin raffinoituja tuntemuksia kuin lopputulokset ehkä antavat ymmärtää.<sup>52</sup>

Holman tutkimuksessa on jännite tieteellisen objektiivisuuden ihanteen sekä subjektiivisen kokemuksen ja kohteen esteettisten arvojen, sen poetiikan esiintuomisen välillä. Tämä oli yleistä 1900-luvun alkupuolen taidehistorian tutkimuksissa. Saman on havainnut yhdysvaltalainen taidehistorioitsija Kathryn Brush romaanista taidetta tutkineen Arthur Kingsley Porterin kohdalla. Aivan kuten Holma, Porter oli sekä tutkija että taiteilija.<sup>53</sup> Holma näyttää seuranneen Focillonin kaunokirjallisen subjektiivista tieteellisen kirjoittamisen tapaa.<sup>54</sup> Ranskalainen taidehistorioitsija Daniel Arasse on kuvaillut Focillonin kirjoituksia metaforien ahdistamaksi proosaksi, jossa kuuluu suullisten esitelmien kaiku.<sup>55</sup> Tämän kerronta poikkeikin suuresta osasta aikakauden neutraaliuden kaapuun puettua keskiajan taiteen tutkimusta. Focillonilta Holma omaksui muun muassa kerronnallisen keinon, jossa kirkkoa havainnoidaan ensin kaukaa ja kuvailu tarkentuu katsojan liikkueessaan tietä myöten yhä lähemmäs kohdetta. Katon profiili näkyy ensimmäisenä, massojen sommittelu selvenee vähitellen, ja lopulta kiinnitetään huomio väreihin, joita eritellään maalauksen värien tavoin.<sup>56</sup> Holman lähestymistapa romaanisiin kirkkoihin oli siis sama kuin mihin tahansa muuhun esteettisen elämyksen tuottavaan taideteokseen.

Holman tutkimusote kuuluu siihen estetisoivaan, Volksgeist-ajattelua toistavaan ja tyyliperiodin kokonaisuutta hahmottavaan formalistiseen suuntaukseen, jota muiden muassa Ernst Gombrich kritisoi ankarasti, ja joka viimeistään 1960-luvulta lähtien jäi

vähitellen unholaan. Nykyisestä kontekstio-rientoituneesta taidehistorian tutkimusperinteestä tarkasteltuna sen metodit, lähestymistapa ja kerronta ovat vanhentuneet, mutta 1930-luvulla ne vaikuttivat vielä relevanteilta ja jopa raikkailta verrattuna monien aikalaisten positivistiseen lähestymistapaan.

## Orientti ja Rooma

Romaanisen taiteen syntyminen on askaruttanut pitkään tutkijoita, eikä yksimielisyyttä ole vielääkään. Ludovic Vitet ja Prosper Mérimée korvasivat 1830-luvulla teorian roomalaisesta taiteesta roomalaisen taiteen degeneraationa ja esittivät, että tämä ”ensimmäinen moderni arkkitehtuurityyli” syntyi itämaisten ja länsimaisten traditioiden onnistuneesta yhdistämisestä.<sup>57</sup> 1850-luvulla Wilhelm Lübke ja Jules Quicherat määrittivät uuden tyylin alkaneen pian vuoden 1000 jälkeen. He korvasivat laajan aikarajauksen, jossa tyyliperiodi ulotettiin myöhäisantiikista gotiikkaan.<sup>58</sup> Ranskassa Robert de Lasteyrie nyansoi näkemystä: roomanisen tyylin alkamisajankohtaa oli mahdotonta määrittellä. Sen piirteitä esiintyi jo karolingisella ajalla, ja vasta noin vuonna 1060 se oli ”täysin kehittynyt”.<sup>59</sup>

Holman tutkimuksen ensimmäinen osa käsittelee roomanisen taiteen juuria myöhäisantiikista lähtien aina noin vuoteen 1000. Samalla hän ottaa kantaa tuolloin jo vuosikymmeniä vilkkaana velloneeseen keskusteluun kristillisen taiteen juurista. Tämä jo 1800-luvun alkupuolella alkanut keskustelu kulminoitui Josef Strzygowskin kirjaan *Orient oder Rom?* (1901) ja kiteytyi kysymykseen siitä, perustuiko lännen varhaiskristillinen ja keskiajan taide itämaisille impulsseille vai roomalaiselle traditiolle. Mitätöiden Rooman merkityksen Strzygowski

argumentoi, että Vähä-Aasian, Lähi-idän ja etenkin Armenian kirkkojen muodot olivat ratkaisevia Välimeren alueen roomaaniselle taiteelle.<sup>60</sup>

Kristillisen basilikan alkuperää ja roomaanisen taiteen kehitysvaiheita selvittäessään Holma kritisoi useaan otteeseen Strzygowskin teorioita. Vaikka yhteiset piirteet Vähä-Aasian, Armenian ja lännen roomaanisen arkkitehtuurin välillä olivat kiistattomia ja hämmästyttäviä, ne eivät edellyttäneet vaikutussuhdetta. Strzygowskin tapa etsiä esikuvia etenkin Armeniasta oli Holman mielestä kapeakatseista ja kaukaa haettua; katse oli suunnattava lähialueiden ja etenkin Italian rakennuskohteisiin, jotka välittivät itämaisia virtauksia länteen.<sup>61</sup> Holma moitti Strzygowskia myös kirkon ja hovin roolien väheksymisestä.<sup>62</sup> Ne assosioituivat Strzygowskilla halveksittavaan Roomaan sekä sen imperialistis-patrioottiseen ja kirkolliseen perintöön.<sup>63</sup>

Holma kannatti Orient oder Rom -keskustelussa synteesiä: uudistaessaan arkkitehtuuria länsimaiset arkkitehdit ottivat mallia sekä roomalaisilta että Lähi-idästä ja Pohjois-Afrikasta. Toistaen Henri Focillonin kirjoituksia hän esitti, että Ranskassa sattui yhdistymään kaksi olennaista tekijää roomaanisen taiteen syntymiselle: alueella säilynyt klassinen, ”latinalainen henki” ja itämaiset varhaiskristilliset vaikutteet. Paikallinen traditio oli aivan yhtä tärkeä roomaanisen taiteen syntymiselle kuin itämaiset impulssit.<sup>64</sup>

Romaanisen taiteen juuria oli 1800-luvun jälkipuolelta alkaen etsitty yhä kauempaa idästä Persiasta ja aina Intiasta asti.<sup>65</sup> Focillon kannatti Euroopan ja Aasian taiteen järjestelmällistä vertailua, ja hänen oppilaansa Jurgis Baltrušaitis tarttui tehtävään. Erityisesti ihmisten ja villieläinten hirviömäiset hybridihahmot askarruttivat tutkijoita, liittyiväthän ne kiinnostukseen kaikkea

primitiivistä, ihmisen alkuperää ja psykologiaa kohtaan.<sup>66</sup> Baltrušaitis esitteli muun muassa kirjassaan *Art sumérien, art roman* (1934) samankaltaisia muotoja näiden kahden kaukaisen alueen ja aikakauden veistoksissa.<sup>67</sup> Myös Holman mukaan kontaktit eri kulttuurien välillä sekä Lähi-idän, Persian ja myös itäisemmän Aasian vaikutus oli olennaista roomaanisen taiteen synnylle. Hän vertasi varhaisen keskiajan antiikista irrottautunutta taidetta intialaiseen hindutaiteeseen. 1100-luvun veistokset muistuttivat hänen mukaansa viidakkoa, joka oli täynnä eläimiä, kasveja ja omituisia kasvoja, joiden ilmeet ”eivät olleet kaukana khmer-veistosten huolestuneista hymyistä.”<sup>68</sup>

Holman kirjoittaessa tutkimustaan islamilaisen taiteen vaikutusta Ranskan roomaaniseen taiteeseen pidettiin faktana. Émile Mâle yritti todistaa yhteyksiä Cordoban moskeijan ja Auvergnen kirkkojen välillä. Hän löysi lähes kaikkialta arabialaisiksi kuviteltuja muotoja, kuten hevosenkenkä- ja monisoppikaaria sekä polykromiaa.<sup>69</sup> Focillonin oppilas Ahmad Fikry teki väitöskirjan *Puy-en-Velayn kirkkojen islamilaisista piirteistä*, ja Holma käytti sitä omassa tutkimuksessaan.<sup>70</sup> (Kuva 2.) Aikalaistensa tavoin Holma näki etenkin Auvergnen kirkkoissa ”muslimitaiteen” muotoja. Niitä ei pystytty täysin selittämään, mutta selittämättömyys kuului taiteen luonteeseen.<sup>71</sup> Myös Poitouin koristeelliset kirkot olivat hänen mukaansa saaneet impulsseja Lähi-idästä, tosin tärkeintä niissäkin oli paikallisten taiteilijoiden luomisvoima.<sup>72</sup>

Romaaninen taide oli Holman tutkimuksessa monien virtausten ja elementtien synteesi. Vaikka se oli saanut selvästi vaikutteita idästä, tyylin juuret olivat paikallisesa, merovingiaikaan ulottuvassa traditiossa. Hän näki roomaanisia piirteitä, taiteellista mielikuvitusta ja puhtaan muodon etsintää

jo Ranskan merovingiaikaisissa kastekappeleissa. Romaaninen taide, jota kohti kuljettiin monta vuosisataa, oli Holman ja monen muunkin aikalaistutkijan tulkinnan mukaan kansallista, ranskalaista taidetta. Samalla se oli myös laajemmassa mielessä ”länsimaista” taidetta.<sup>73</sup>

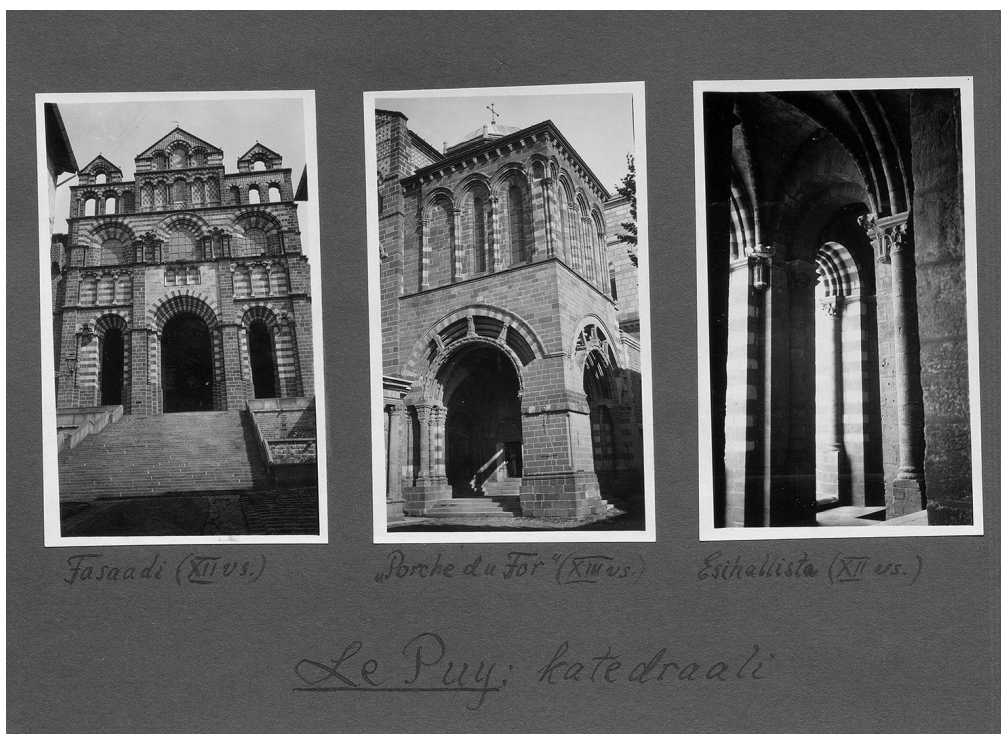
### Romaanisen tyylin kehitys

Kuten romaanisen taiteen tutkimuksissa oli tullut tavaksi 1800-luvun lopusta lähtien, Holma esitti karolingisen taiteen johdantona tai alkusoittona romaaniselle taiteelle. Jo varhaisina vuosisatoina olemassa ollut siemen oli viimein orastamassa. Pohjois-Ranskan merovingi- ja karolingikirkkoissa hän näki romaanisen kirkon perusmuodon, yksinkertaisen prototyypin. Henri Focillonia seuraten hän mainitsi esimerkkeinä karolingiselle traditiolle uskolliset Beauvais’n Basse-Oeuv-

ren ja Savennières’in kirkot. Niissä oli vielä nähtävillä alkumuoto, josta romaaniset kirkot kehittyivät.<sup>74</sup>

Sekä Ranskan että Saksan 800- ja 900-lukujen kirkkoissa oli Holman mukaan ”painaava, stabiilia voimaa”, joka todisti, että frankkien oma henki (*génie propre des Francs*) oli jo niin kehittynyt, että se lisäsi jälkensä roomalaiseen ja itämaiseen traditioon. Hän kirjoitti myös Ranskan karolingisissa kirkkoissa ilmenevästä ”rodun hengestä” (*génie de la race*); kirkot sulautuivat sen vuoksi maisemaan ja olivat täydellisessä harmoniassa myös uudempien rakennusten kanssa.<sup>75</sup>

Romaanisen taiteen syntyprosessiin liittyvien maantieteellisten erityispiirteiden kuvauksessa Holma toisti jälleen Henri Focillonin näkemyksiä. Brittein saarilta Saksaan ulottuvalla laajalla alueella karolinginen traditio säilyi elinvoimaisena läpi 1000-luvun ensimmäisen vuosisadan, ja myös etelästä löytyi traditiolle uskollisia saarekkeita.<sup>76</sup> Hol-



Kuva 2. Puy-en-Velayn katedraalissa kiteytyi kysymys Lähi-idän vaikutuksesta romaaniseen taiteeseen. Holma näki Puyn tuomiokirkossa piirteitä sekä islamilaisesta että bysanttilaisesta arkkitehtuurista, mutta liitti sen myös paikalliseen rakennusperinteeseen. Hän tulkitsi romaanisen taiteen näiden erilaisten impulssien synteesiksi. Kuva: Klaus Holman arkisto, Kansalliskirjasto.

ma kutsuu tätä pohjoista 1000-luvun arkkitehtuuria post-karolingiseksi. Holman mukaan nämä kirkot olivat usein yksilaivaisia ja massiivisia. Niiden kattoja ei holvattu ja ne säilyttivät arkaaisen ja vakavan, patriarkaalisen vaikutelman. Vielä 1100-luvulla muun muassa Pariisin ympäristössä pitäydettiin tässä horisontaalisia linjoja ja laajoja, paljaita seinäpintoja korostaneessa traditiossa. Niiden tyyli oli aiempaa painavampi, mutta myös loogisempi ja rationaalisempi. Lisäksi Holma arvioi, että onneksi merovingitaiteilijoiden mielikuvituksellisuus ja vapaus oli säilynyt, sillä taide ei edistynyt ilman akateemisuuden tuomitsemia kevytmielisyyksiä.<sup>77</sup>

Holma omaksui Puig i Cadafalchin käsitteen ”ensimmäinen romaaninen taide” ja kommentoi etenkin tämän kirjaa *Le premier art roman* (1928) omassa tutkimuksessaan.<sup>78</sup> Focillonin ja Puig i Cadafalchin tavoin hän sijoitti romaanisen taiteen synnyn laajalle maantieteelliselle alueelle Provence’iin, Kataloniaan ja Lombardiaan noin vuoteen 1000 tai hieman sitä ennen. Ensimmäinen romaaninen taide levisi pian pohjoiseen Rhône’n ja Reinin laaksoja pitkin. Tärkeimpänä uuden tyylin tekijänä oli kirkon holvaaminen kokonaisuudessaan. Holvauksen myötä sisätilä käsitettiin Holman sanojen mukaan plastisena organismina.<sup>79</sup> Hän kiinnittyi näillä ajatuksillaan pitkään tutkimusperinteeseen. Jules Quicherat oli esittänyt jo vuonna 1851, että romaaninen tyyli liittyi kirkkojen holvauksen alkamiseen noin vuonna 1000.<sup>80</sup> Samaa oli vastikään painottanut Focillon, jonka mukaan jokaisella tyyllillä oli oma, perustavanlaatuisen tekniikkansa, ja romaani-sella tyyllillä se oli holvaus.<sup>81</sup>

Puig i Cadafalchin terminologia käyttäen Holma jakoi tyylin kahteen vaiheeseen: ensimmäiseen romaaniseen taiteeseen (noin vuodesta 1000 eteenpäin) ja toiseen romaaniseen taiteeseen (noin vuodesta 1060

1100-luvulle). Vasta toisessa vaiheessaan tyyli saavutti kypsyyden ja pohjoiset leveyspiirit. Hän esitti, että arkeologisessa mielessä nämä tyylin kaksi vaihetta poikkesivat toisistaan ja seurasivat omaa systeemiään, mutta taiteellisessa mielessä ensimmäinen vaihe oli toisen alkusoitto. Puig i Cadafalchin mukaan ensimmäinen romaaninen taide oli karolingisen taiteen viimeinen vaihe. Holma seurasi tässäkin asiassa Focillonin: karolinginen taide ja ensimmäinen romaaninen taide tuli erottaa selkeästi toisistaan. ”Lännessä” syntynyt ensimmäinen romaaninen taide aloitti romaanisen tyylin.<sup>82</sup>

Kuten aiemmin tuli ilmi, Holman mukaan romaanisen tyylin kehityskulku alkoi kömpelöstä ja karkeasta edeten kohti yhä suurempaa harmoniaa, plastisuutta ja hienostuneisuutta. Sen kuluessa syntyi plastisuuden taju. Ensimmäiselle romaaniselle taiteelle oli ominaista massiivisuuden ”notkistuminen” holvikaarten, artikuloitujen seinäpintojen ja keskiosan ympärille jäseneltyjen volyymien kokonaissysteemiksi ja valojen ja varjojen yhä nyansoidummaksi vaihteluksi. Ulkoseinien plastiset koristeet olivat vielä harvinaisia, poikkeuksena apsioksen ”nissikruunut”. Lombardialaiset nauhat ja niiden väliset kaaret jäsensivät seinäpintoja.

Toisen vaiheen aikana tyyli täydellistyi. Holma tulkitsee sen synteetiksi post-karolingisten ja ensimmäisten romaanisten kirkkojen muodoista. Vaikka vaikutelma oli yhä vankka, massoja artikuloitiin ja seiniä puhkottiin yhä enemmän. Muodot muuttuivat veistoksellisiksi ja ulkoarkkitehtuuri koristeellisemmaksi. Arkkitehtuuri ja kuvanveisto tukivat toisiaan ja sulautuivat toisiinsa erottamattomasti. Onnistuneimmissa koh-teissa, kuten Saint-Savin-de-Gartampen kirkossa, jossa oli myös upeat seinämaalaukset, saavutettiin sisäinen järjestys ja tasapaino.

Täydellinen harmoniassaan oli Conques'in luostarikirkko.<sup>83</sup>

Klaus Holma ja useat hänen aikalaisensa 1800-luvulta lähtien tulkitsivat roomanisen taiteen etupäässä luostareissa syntyneenä ja niissä kehittyneenä taiteena.<sup>84</sup> Holma vertasi romaanista taidetta valtavaan hämähäkinseittiin, joka oli levittäytynyt Euroopan ylle. Keskuksina toimivat tärkeimmät luostarit, joiden vaikutus säteili ympäristöön. Suurten luostarikirkkojen rakentaminen 1000-luvun lopusta lähtien yhdistyi roomanisen taiteen toiseen eli kukoistusvaiheeseen. Holman mukaan se tapahtui nimenomaan Burgundissa, missä olivat loisteliaimmat ja vaikutusvaltaisimmat luostarit. Hän käsittelee Burgundin romaanista koulukuntaa tyylin huipentumana. Burgundilaiskirkkojen kauniissa mittasuhteissa ja rakenteiden tajussa kiteytyi tyylin voima. Arkkitehtuuri oli siellä ”puhtainta”, eikä siitä puuttunut ”suuruutta” tai ”muodon loogisuutta”.<sup>85</sup>

Luostareita korostaessaan Holma kritisoi suosittua teoriaa pyhiinvaellusreittien merkityksestä romaaniselle taiteelle. Tämä teoria oli lähtöisin Joseph Bédieriltä, ja sitä olivat hyödyntäneet ja kehittäneet Émile Mâle, Georgiana Goddard King ja erityisesti Arthur Kingsley Porter. Holma piti teorian tulkintoja yksipuolisina ja liioiteltuina. Jos pyhiinvaellusreiteillä oli niin suuri merkitys kuin nämä tutkijat olivat antaneet ymmärtää, miksi tärkeän pyhiinvaelluskohteen Rooman taide näytti jäävän roomanisen taiteen kehityksen ulkopuolelle? Holma esitti vaihtoehtoisen teorian, jonka mukaan kisällinvaellus olisi selittänyt taiteellisten ideoiden leviämisen. Lisäksi hän väitti, että suuri osa kuvanveistäjistä ja arkkitehteista kuului sääntökuntiin. Holman mukaan saman sääntökunnan luostarien välillä matkustaminen eli luostarien väliset kontaktit selittivät taiteellisten ideoiden leviämistä

paremmin kuin pyhiinvaellusreitit.<sup>86</sup> Pyhiinvaellusteorian kritisoiminen kuului Holman tutkimuksen omaperäisimpiin ajatuksiin.

Luostareiden korostaminen ja pohdinnat raja-alueiden (Provence, Katalonia ja Languedoc-Roussillon) merkityksestä romaanisen tyylin syntymiselle paljastavat Holman kannattaneen kansainvälisen vuorovaikutuksen hedelmöittävää vaikutusta taiteelle. Holman mielestä Provencon kulttuurin kukoistus ja asukkaiden korkea älyllinen taso johtuivat antiikinaikaisten rakennusten runsaudesta ja vilkkaasta kanssakäymisestä muiden alueiden kanssa. Romaaninen tyyli oli käytössä hyvin laajalla maantieteellisellä alueella ja sen syntypaikkaa oli mahdotonta määrittää, mutta Provence saattoi olla tuo alue. Se sijaitsi sivilisaatioiden risteyksessä, ja siellä kohtasivat impulssit eri puolilta maailmaa. Hän korosti kansainvälisiä kontakteja ja paikallista traditiota uuden tyylin syntymisen lähtökohtina.<sup>87</sup>

Holma rakensi kuvaa kansakuntarajat ylittävistä ”(länsi)eurooppalaisesta” romaanisesta taiteesta ja kritisoi ahtaan kansallismielisiä tulkintoja.<sup>88</sup> Holman mukaan keskiajan taiteen kansainvälisyys, kuten taiteilijoiden liikkuminen alueelta toiselle, esti pitävien maantieteellisten jaotteluiden määrittelyä.<sup>89</sup> Toisaalta hän kirjoitti, että taiteeseen vaikuttivat ”alueelle ominainen henki ja tunne”. Vaikka taiteilija tuli muualta, miljöössä missä hän toteutti teoksen, mukaan lukien ilmasto ja materiaalit, ohjasivat hänen työtään ratkaisevasti. Joka alueella oli myös omanlaisensa tilan tuntu, mistä tunnisti alueellisen maun.<sup>90</sup>

Käsikirjoituksen viimeinen, keskeneräiseksi jäänyt osa käsittelee kuvataidetta: sen roolia rakennuksessa, seinämaalauksia, ornamenteja, hieman myös lasimaalauksia ja viimeisenä, kaikkein fragmentaarisimmin, kuvanveistoa. Tässäkin Holma seurasi lähes



Kuva 3. Savennières'in kirkolla oli tärkeä rooli Holman teorias-  
sa koskien Suomen keskiaikais-  
ten kirkkojen alkuperää. Siinä oli  
Holman mukaan nähtävissä al-  
kumuoto, joka kehittyi Ranskas-  
sa roomaaniseksi arkkitehtuuriksi,  
mutta jäi primitiivisessä muodos-  
saan elämään pohjoisessa perife-  
riassa. Kuva: Robert de Lasteyrie:  
*L'Architecture religieuse en Fran-  
ce à l'époque romane* (1912).



kirjaimellisesti Henri Focillonin ajatuksia.<sup>91</sup> Pääosassa oli yhä plastisuus ja arkkitehtoninen visio; kuvataide oli arkkitehtonisen muodon ilmaus. Ikonografiaa hän ei käsittele lainkaan, vaikka käsikirjoitus sisältääkin pienen luvun nimeltä Ikonografia ja muoto. Siinä hän esittää, että roomaaninen kuvanveistäjä imitoi sekä aiheita (sujet) että muotoja antiikinaikaisista taideteoksista. Näin Holma sai häivytettyä ikonografian formalismin alueelle.

### Teoria Suomen keskiaikaisista kivikirkoista

Holman roomaanisen taiteen tutkimus näyttää tähänneen Ranskan ja koko läntisen Euroopan lisäksi Suomen keskiaikaisten kivikirkkojen muotopiirteiden ymmärtämiseen. Käsikirjoituksesta ilmenee muutamilla lauseilla ja joissakin alaviitteissä Holman teoria Suomen keskiaikaisten kivikirkkojen alkuperästä. Tätä teoriaansa hän kehitti

myös aivan samaan aikaan eli keväällä 1943 kirjoittamassaan artikkelissa *Keskiaikaisen harmaakivikirkkomme polveutumisesta*, joka julkaistiin saman vuoden Suomen taiteen vuosikirjassa.<sup>92</sup> Holma etsi roomaanisten kirkkojen alkumuotoa, primitiivistä tyyppiä, josta ne olivat kehittyneet. Näissä etsinnöissään hän seurasi 1900-luvun alkupuolen tutkimuksissa yleistä *Urform*-ajattelua. Holman mukaan jäljet johtivat ikivanhaan puurakentamisen perinteeseen ja maatalon suorakulmaiseen, satulakatolla varustettuun perustyyppiin.<sup>93</sup> Savennières'in kirkko (Marne-et-Loire), jonka ajoitukset vaihtelivat 700-luvulta 900-luvulle, oli esimerkki tästä pelkistetyistä tyypeistä. Holma argumentoi, että tämä primitiivinen kirkkotyyppi vaikutti paljon roomaanisen taiteen kehitykseen, ja lopulta roomaaninen taide syrjäytti sen. Ruotsissa ja Suomessa – eli pohjoisessa periferiassa – se oli kuitenkin säilynyt keskiajan loppuun asti.<sup>94</sup> Vaikka muodot olivat muualla kehittyneet yhä hienostuneemmiksi, syrjäisillä aleilla ne olivat säilyneet rustiikkisen alkuperäisinä. (Kuva 3.)

Roomaanisen taiteen tutkimuksessaan Holma ei selittänyt teoriaansa Suomen keskiaikaisista kirkoista kovin syvällisesti. Muoto- ja havainnoimalla hän liitti Suomen ja Ruotsin keskiaikaiset kivikirkot karolingiseen rakentamisen traditioon ja näytti ajatelleen niitä sen jatkajina, eräänlaisina myöhäisinä post-karolingisina jäänteinä. Suorakulmainen kuori tai sen puute eli suora itäpääty kuului tähän primitiiviseen kirkkotyyppiin, ja Holman mukaan piirre oli yleinen karolingikirkkoissa. Sille oli ominaista myös poikilaivan puute. Pohjois-Ranskassa, missä karolingitraditio oli vahvin, tämä tyyppi säilyi 1100-luvulle etenkin syrjäisissä maaseutukirkkoissa.<sup>95</sup> Tällä suorakulmaisella päätykirkolla oli Holman mukaan yhtymäkoh-  
tia puurakentamisen traditioon. Hän antaa



ymmärtää, että koko Eurooppaan levinneen yksinkertaisen, yksiläivaisen kirkkomuodon alkuperä olisi nimenomaan pohjoismaisessa puuarkkitehtuurissa.<sup>96</sup>

Suomenkielisessä artikkelissaan hän kiinnitti huomiota myös Suomen kirkkojen suorakulmisiin asehuoneisiin ja sakaristoihin. Niiden muotojen genealogia johti itämaiden varhaiskristillisten kirkkojen sivuhuoneisiin. Koska samankaltaisia ratkaisuja oli Espanjan ja Englannin kirkkoissa, Holma päätteli, että Brittein saarilla ja Skandinaviassa oli jatkunut traditio, jonka juuret olivat itämailla ja joka oli välittynyt länteen Pyreneiden niemimaan kautta. Hän kirjoitti Suomen kirkkoista ketjun viimeisenä renkaana. Muualla vanhentuneet muodot olivat jääneet elämään kaukaisessa periferiassa.<sup>97</sup>

Holman teoria liittyi 1900-luvun alun kulttuurin- ja taiteentutkimuksen kiinnostukseen survival-ilmioita kohtaan. Samalla se linkittyi primitiivisyyttä ihannoivaan suuntaukseen, jossa etsittiin kehityksestä erillään pysyneitä saarekkeita. Niissä oli säilynyt muualta kadonneita tapoja ja piirteitä. Suomen keskiaikaiset kivikirkot rinnastuivat tästä näkökulmasta tarkasteltuna runonlauluun. Taidehistoriassa kiinnostus oli vahvaa, ja esimerkiksi Aby Warburg oli tutkinut nimenomaan Nachleben-ilmioita. Myös Henri Focillon tutki tästä näkökulmasta muotojen muutosten mekanismeja ja erityisesti esihistorian ja keskiajan taidetta. Focillonin mukaan muodot saattoivat jähmettyä passiivisen muuttumattomiksi konservatiivisilla tai kaukaisilla alueilla tai ilmaantua pitkän ajan jälkeen uudestaan esiin.<sup>98</sup> Hän kirjoitti karolingisesta *survivance*:sta roomaanisten kirkkojen yhteydessä.<sup>99</sup> Holman survival-teoria seurasi siis taidehistorian ajankohtaisia tutkimuslinjoja.

Toive käsikirjoituksen julkaisemisesta

Helmikuussa 1944 Klaus Holma kertoi Onni Okkoselle kirjoittavansa käsikirjoituksen viimeistä, kuvanveistoa koskevaa osuutta. Lyhyt loppuluku puuttui vielä, ja koko käsikirjoitus oli tarkoitus kirjoittaa vielä kertaalleen uudelleen.<sup>100</sup> Säilyneen käsikirjoituksen loppu on nopeasti kirjoitettu. Siinä on entistä enemmän aukkoja, eli puhtaaksikirjoittaja Inkeri Salenius ei saanut Holman käsialasta selvää. Luvut käyivät lyhyiksi, ajatukset jäivät kesken. Vaikuttaa siltä, että Holma pyrki kaikin keinoin saamaan työnsä valmiiksi. Käsikirjoitukseen voidaan soveltaa Klaus Holman omia sanoja, joilla hän arvioi Ludvig Wennervirran tutkimusta: ”lukija odottaa hetkeä, jolloin tekijä kokoaisi kaikki langat käsiinsä”.<sup>101</sup> Holman omassa tutkimuksessa langanpätkät jäivät päättelystä.

Klaus Holma teki itsemurhan 9. marraskuuta 1944. Alli Holma oli varoittanut poikaansa liiallisen työnteon seurauksista vuotta aiemmin.<sup>102</sup> Omaiset ja ystävät, etenkin Onni Okkonen, pyrkivät saamaan romaanisen taiteen tutkimuksen postuumisti Suomalaisen tiedeakatemian julkaisusarjaan. Sitä varten Okkonen pyysi Tukholman yliopiston taidehistorian professori Johnny Roosvalilta mielipidettä käsikirjoituksesta vuonna 1951. Silmäiltyään alkulukuja Roosval piti Holman tutkimusta kiinnostavana, mutta perehdyttyään siihen tarkemmin vuonna 1953 hänen lausuntonsa oli yksiselitteisen kielteinen.<sup>103</sup> Tämän jälkeen Onni Okkonen luki käsikirjoituksen keväällä 1954. Viimeistään tuolloin Okkoselle kävi selväksi tehtävän vaikeus. Hän kirjoitti, että asiaa oli huolellisesti harkittava jo Klausin muiston takia. Aukkojen paikkaaminen ei riittänyt, käsikirjoitus vaati laajempaa toimitustyötä. Kokonaisuudesta oli vaikea irtottaa yksittäisiä osia tai jättää joitakin pois.

Hän huomioi, että tekstin lennokkuus kasvoi loppua kohden ja että välillä teksti sisälsi ”tavanomaisempia, selostavia vaiheita” joissa toistettiin aiempaa tutkimuskirjallisuutta. Käsikirjoituksen arvon Okkonen näki siinä, että sen esteettinen analyysi perustui ”konstruktiivisten ja taiteellisten puolien harvinaisen älykkääseen ja tunneherkkään tajuamiseen ja laajaan tietämykseen.” Käsikirjoitus oli kuitenkin niin keskeneräinen, ettei julkaiseminen tekisi oikeutta tekijälle tai olisi muutenkaan perusteltua. Samasta aihepiiristä oli jo ehditty julkaista paljon tutkimuksia etenkin Ranskassa.<sup>104</sup>

Vaikka Holman käsikirjoituksessa ei ole kirjallisuusluetteloa ja lähdemerkintöjä on vähän, hänellä oli käytössään lähes kaikki alan keskeiset teokset. Yleisteosten lisäksi mukana oli niin rakennusmonografoita kuin tiettyä aluetta koskevia tutkimuksia tärkeimmiltä ranskalaistutkijoilta kuten Robert de Lasteyrie, Marcel Aubert, François Deshoulières, Camille Enlart, Jean-Auguste Brutails ja Jean Virey. Kirjallinen materiaali oli olosuhteisiin nähden hämmästyttävän laaja. Tuolloin tuoreimmista ranskalaisista tutkimuksista Holmalta näyttää puuttuneen Jean Hubertin *L'Art pré-roman* (1938) ja Pierre Francastelin *L'Humanisme roman* (1942).

Holman tutkimus oli erittäin kunnianhimoinen yritys: hän rakensi valtavaa kokonaisuutta muotojen kehityksestä sadoissa kohteissa eri puolilla Ranskaa kirjallisuuden ja kuvien pohjalta. Ranskalaisen tutkimuksen kontekstissa varsin omintakeinen oli systeemi, jota hän rakensi post-karolingiseksi nimittämälleen taiteelle. Kysymys liittyi ajankohtaiseen keskusteluun niin sanotun ensimmäisen roomalaisen taiteen ulottumisesta pohjoiseen. Saksalaistutkijat olivat vasta kehittämässä ajatusta ottolaisesta taiteesta, vastineeksi ensimmäiselle roomalaiselle taiteelle.<sup>105</sup> Henri Focillonin tavoin Holma

pyrki tekemään selvän eron pohjoisen ja eteläisen roomalaisen taiteen välille, mutta yritti systematisoida kokonaisuutta myös terminologian osalta. Termillä post-karolinginen hän painotti jatkuvuutta karolingiseen aikaan nähden. Tähän pohjoiseen post-karolingiseen suuntaukseen hän liitti myös Suomen keskiaikaiset kirkot. Arkkitehtuurin osalta Holma onnistui hahmottelemaan löyhän kokonaisnäkemyksen ”länsimaisesta” tyyliuunnasta, jonka keskus oli Ranska. Kuvataiteen kohdalla tehtävä osoittautui mahdottomaksi.

Holma kirjoitti, että ihmisellä on vaimomainen tarve luoda harmoniset puitteet, jotka tuovat hänen tarvitsemansa tasapainon tunteen. Tuo tasapaino löytyi keskiajan rakennuksista.<sup>106</sup> Holman tutkimus on tulkevissa tasapainon etsimiseksi, keinoksi käsitellä ahdistavaa nykyhetkeä. Hän etsi kauneuden kokemusta vanhasta taiteesta ja muistoista sen äärellä. Willibald Sauerländerin Focillon-tulkintaa seuraten voi sanoa, että Holman tutkimus oli puolustuspuhe ”länsimaisuudelle” eli länsimaiselle sivilisaatiolle, jonka ensimmäinen suuri taiteellinen saavutus oli roomainen tyyli.<sup>107</sup> Tuhatvuotisen sivilisaation loppu näytti kuitenkin koittaneen – se oli luisunut takaisin barbariaan.

## Vitteet

<sup>1</sup> Holman käsikirjoitusta säilytetään WSOY:n käsikirjoitusarkiston kansiossa 9 Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa. Viitataan nimettömään käsikirjoitukseen merkinnällä Holma/SKS. Holman perheen ja Tukholman yliopiston taidehistorian professori Johnny Roosvalin välisestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, että käsikirjoitukseen kuului aikoinaan 97 kuvaa. Näitä kuvia en ole etsinnöistä huolimatta löytänyt. Käsikirjoituksen alussa on päivämäärä 6.5.1943, jolloin Simonne Holma aloitti puhtaaksikirjoittamisen. Loppuosan kirjoitti puhtaaksi vuonna 1953 Inkeri Salenius, joka oli Klaus Holman ai-

din Alli Holman käly. Holman tutkimus voidaan laskea yhteensä 610 konekirjoitusliuskan pituiseksi, koska 20 sivua on kirjoitettu kahteen kertaan. Käsikirjoituksesta Harri ja Alli Holman kirjeluonnokset Johnny Roosvalille. Harri Holman arkisto (HHA)/ Kansallisarkisto (KA) ja Harri Holman kirje Johnny Roosvalille 25.4.1953. Johnny Roosvalin arkisto, Riksantikvarieämbetet, Tukholma.

- <sup>2</sup> Esim. Pettersson, Hans, *Konsthistoria som universitetsdisciplin, 8 kapitel om konsthistoriens historia i Sverige*. Stockholm: Raster förlag, 2000, 63–91, tässä 83. Muun muassa Johnny Roosvalin kirjeenvaihdosta käy ilmi, että hänen verkostoihinsa ja ystäväpiiriinsä kuului huomattavan monia ranskalaisia keskiajan taiteen tutkijoita. Johnny Roosvalin arkisto, Riksantikvarieämbetet.
- <sup>3</sup> Bercé, Françoise, *Des Monuments historiques au Patrimoine du XVIIIe siècle à nos jours*. Paris: Flammarion, 2000, 72–75; ks. myös Gombrich, E. H., *From Archaeology to Art History. Some Stages in the Rediscovery of the Romanesque. Icon to Cartoon. A Tribute to Sixten Ringbom*. Toim. Marja Terttu Knapas & Åsa Ringbom. Helsinki: Taidehistorian seura, 1995, 91–108, tässä 106–107.
- <sup>4</sup> Klaus Holman aineistoa. HHA/KA.
- <sup>5</sup> Eino E. Suolahden kirjoittama johdanto. Holma, Klaus, *Runoja*. Helsinki: Otava, 1945, 5–42, tässä 27.
- <sup>6</sup> Barral i Altet, Xavier, Josep Puig i Cadafalch (1867–1956): De la vida pública a l'erudició acadèmica. *Josep Puig i Cadafalch. Escrits d'arquitectura, art i política*. Ed. Xavier Barral i Altet. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2003, 11–58, tässä 48, 54.
- <sup>7</sup> Sorbonnen yliopiston opetusohjelma julkaistiin vuosittain vihossa *Livret de l'étudiant de l'Université de Paris*. Bureau des renseignements scientifiques à la Sorbonne. Paris: Presses Universitaires de France. Opetusohjelmassa 1933–1939 toistuvat Henri Focillonin ja Pierre Lavedanin vuosittain vaihtuneet kurssit jostain keskiajan taiteen osa-alueesta. Sorbonnessa opettivat tuolloin myös muun muassa Marc Bloch, Lucien Febvre, Maurice Halbwachs, Marcel Mauss ja Paul Valéry
- <sup>8</sup> Klaus Holman kirjeet Onni Okkoselle 17.1.1934 ja 20.3.1937. Joensuun taidemuseo.
- <sup>9</sup> Puig i Cadafalchin tutkimusten poliittisuudesta ja Katalonian kansallismuseon historiasta on kirjoittanut monissa julkaisuissaan Xavier Barral i Altet. Ks. esim. Barral i Altet, Xavier, *L'étude de l'art catalan ou la construction d'une identité nationale. Catalogne romane. Sculptures du Val de Boí*. Ed. Jordi Camps i Sòria & Xavier Dectot. Paris & Barcelona: Réunion des musées nationaux & Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2004, 23–33, tässä 24–25.
- <sup>10</sup> Michaud, Éric, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2015, passim, Renan-sitaatti sivulla 22.

- <sup>11</sup> Maranci, Christina, *Armenian Architecture as Aryan Architecture: The Role of Indo-European Studies in the Theories of Josef Strzygowski*. *Visual Resources*, 1998, 13, 3–4, 363–380; Maxwell, Robert A., *Modern Origins of Romanesque Sculpture. A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*. Ed. Conrad Rudolph. Oxford: Blackwell, 2006, 334–356, tässä 336; Hartmann-Virnich, Andreas, *Was ist Romanik? Geschichte, Formen und Technik des romanischen Kirchenbaus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, 50. Josef Strzygowskista Suomen taidehistorian kontekstissa ks. Suominen-Kokkonen, Renja, *Studies of wooden churches in Finland: Josef Strzygowski and Lars Pettersson*. *Tahiti – Taidehistoria tieteenä* 4, 2016. [<http://tahiti.fi/04-2016/tieteelliset-artikkelit>] (haettu 6.9.2017)
- <sup>12</sup> Mâle, Émile, *L'art allemand et l'art français du moyen âge*. Nouvelle édition augmentée. Paris: Armand Colin, 1922, 5–9; Cahn, Walter, *L'art français et l'art allemand dans la pensée de Focillon. Relire Focillon*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, 25–51, tässä 30–31; Maxwell 2006, 334–356, tässä 336; Passini, Michaela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933*. Paris: Fondation Maison des sciences de l'homme, 2012, 198, 202–204.
- <sup>13</sup> Maxwell, Robert A., *Misadventures of a Style: Romanesque art and the Druids in eighteenth-century France*. *Art History*, vol 26, no. 5, 2003, 609–637, tässä 634; Bercé 2000, 74.
- <sup>14</sup> Fernie, Eric, *Romanesque Architecture. The First Style of the European Age*. New Haven & London: Yale University Press, 2014, 10–13, 28.
- <sup>15</sup> Focillon, Henri, *L'Art d'Occident. Le Moyen Age roman et gothique*. Paris: Armand Colin, 1938, 1; Focillon, Henri, *L'An mil*. Paris: Armand Colin, 1952, 9–10; Focillon, Henri, *Moyen Age. Survivances et réveils. Études d'Art et d'Histoire*. Montréal: Valiquette, 1945 (1943), 31–48; Cahn 1998, 37–42, 52.
- <sup>16</sup> Focillon, Henri, *L'Art des sculpteurs romans. Recherche sur l'histoire des formes*. Paris: Ernest Leroux, 1931, VIII.
- <sup>17</sup> Focillon, Henri, *Sur la notion de style. Actes du XIIe congrès international d'histoire de l'art*, Johnny Roosval, Stockholm, 1933, 300–302, tässä 300.
- <sup>18</sup> Formalismin suhteesta klassismiin ks. Kuusamo, Altti, *Klassismi ja puhtaan muodon aikakausi. Kivettyneet ihanteet. Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Toim. Marja Härmänmaa & Timo Vihavainen. Jyväskylä: Atena, 2000, 44–61.
- <sup>19</sup> Focillon 1933, 300–302; Focillon 1945 (1943), 49; Focillon, Henri, *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1947 (1934), 26–27.
- <sup>20</sup> Focillon 1931, 15–16; Focillon 1933, 300–302; Focillon 1945 (1943), 89; Focillon 1947 (1934), 21–27;

- Kuusamo, Altti, *Tyylistä tapaan. Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Helsinki: Gaudeamus, 1996, 209.
- 21 Klaus Holman kirje Onni Okkoselle 18.8.1940. Joensuun taidemuseo.
- 22 Onni Okkosen kirje Klaus Holmalle 20.8.1940. Klaus Holman arkisto (KHA)/Kansalliskirjasto (KK); Lontoon kongressista kesällä 1939 Pitkänen, Risto, ”Koko Eurooppa oli kuin sähköllä ladattu.” Onni Okkonen ja Klaus Holma taidehistorian kongressissa Lontoossa. *Tahiti – Taidehistoria tieteenä* 2, 2015. [http://tahiti.fi/02-2015/kentalta-ja-arkistosta/] (haettu 9.4.2017)
- 23 Harri Holman kirje Klaus Holmalle 15.9.1940. KHA/KK.
- 24 Klaus Holman kirjeet Onni Okkoselle 27.9. ja 7.10.1942. Joensuun taidemuseo; Klaus Holman päiväamäton kirje Ludvig Wennervirrälle [heinä-elokuu vaihde 1943]. Ludvig Wennervirran arkisto (LWA)/KK; Klaus Holman tutkimusaiheista myös Koski, Marianne, *Kaipuusta menneeseen, kaipuusta kotiin. Klaus Holman muistokokoelman tarkastelua*. Pro gradu -tutkielma, Jyväskylän yliopisto, 2010, 29.
- 25 Onni Okkosen kirje Klaus Holmalle 10.10.1942. KHA/KK.
- 26 Klaus Holman kirje Onni Okkoselle 21.10.1942. Joensuun taidemuseo; Onni Okkosen kirje Klaus Holmalle 30.9.1942 ja Harri Holman kirje Klaus Holmalle 19.3.1942. KHA/KK.
- 27 ”... dateeraukset ovat monesti aivan hämmästyttävän erilaiset eri tekijöillä (esim. Tournus, ryhmä Santiago de Compostela–Toulouse, jne.) Täytyisi olla ’paikan päällä’ voidakseen tehdä arkeologisesti sitovia johtopäätöksiä.” Klaus Holman kirje Onni Okkoselle 12.3.1943. Joensuun taidemuseo.
- 28 Klaus Holman päiväamäton kirje Ludvig Wennervirrälle [heinä-elokuu vaihde 1943]. LWA/KK.
- 29 Meinander, Henrik, *Suomi 1944. Sota, yhteiskunta, tunnemaieema*. Helsinki: Siltala, 2009, 148.
- 30 Huhtikuussa 1942 Puig i Cadafalchin, Flipon ja Aubertin kirjat olivat valmiita lähtemään Pariisista Berliinin kautta pohjoiseen. ”Nämä saamani kirjat painavat niin tavattomasti, etten voi lähettää niistä kuin yhden nyt, muut otan Vichy’hin huomenna illalla lähtiessäni ja koetan ne sitten jotenkin keinotella H:kiin” Alli Holman kirje Klaus Holmalle 24.4.1942. KHA/KK. Kirjahankinnoista Alli Holman kirjeet Klaus Holmalle 5.2., 6.3., 12.5. ja 3.8.1943. KHA/KK ja Klaus Holman kirje Onni Okkoselle 12.3.1943. Joensuun taidemuseo.
- 31 Harri Holman kirje Klaus Holmalle 11.4.1943. KHA/KK. Nämä kirjat kuuluvat nykyisin Helsingin yliopiston kirjaston kokoelmiin. Omaiset lahjoittivat ne Klaus Holman muistoksi Taidehistorian kirjastoon.
- 32 Jäsently teokseen Romaanisen taiteen synty. KHA/KK.
- 33 ”Kysymys ’keskiajan taiteen tutkimus pois arkeologien käsistä!’ on minullekin sydämen asia. Paitsi että arkeologit useimmiten (meillä) ovat dilettantteja, he lähtevät miltei aina vääristä premisseistä. Eihän joku teknillinen momentti sinänsä ole todistuskappale; se korkeintaan osoittaa jotakin käsityöläisvaihtoa olleen olemassa. Jollei formaalinen puoli ole jotakin teoriaa tukemassa, sillä ei ole riittävää pohjaa.” Klaus Holman kirje Ludvig Wennervirrälle 10.7.1943. LWA/KK.
- 34 ”Arkeologiaa en sinänsä tuomitse; päinvastoin on mielestäni varsin oikea periaate sovellettu esim. Sorbonne:ssa, jossa Institut d’Art et d’Archéologie muodostaa yhtenäisen laitoksen. Meillä arkeologit vain ovat saaneet niin spesiaalisen koulutuksen, että heidän panoksensa taiteen tutkimuksessa on varsin epäilyttävä arvoltaan. (Rinne tietysti on asia erikseen, joskin hänenkin suhtautumisensa on yksipuolinen.)” Klaus Holman päiväamäton kirje Ludvig Wennervirrälle [heinä-elokuu vaihde 1943]. LWA/KK.
- 35 Klaus Holman kirje Onni Okkoselle 21.10.1942. Joensuun taidemuseo.
- 36 Holma/SKS, 240 viite.
- 37 Onni Okkosen taidekäsitystä on tutkinut Rakel Kallio lisensiaatitutkimuksessaan *Kaipuu puhtauteen. Onni Okkosen taidekäsityksen tarkastelua*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos, 1993 sekä artikkeleissa Muodon ja tunteen liitto. Onni Okkosen esteettisestä ajattelusta 1910-luvun alkupuolella. *Volare. Intohimona kuvataide*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26. Toim. Anne Aurasmaa. Helsinki: Taidehistorian seura, 2003, 284–293 ja Retoriikan ruusuhiin kätkeyty nyrkki. Onni Okkonen taidekriittikkona. *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkä*. Toim. Ulla Vihanta ja Hanna-Lee-na Paloposki. Helsinki: Valtion taidemuseo, 1997, 57–81.
- 38 Holma/SKS, 44, 142–143, 184, 225, 245.
- 39 ”...Professorin mainitsema plastisuus tunteen kehitys on minustakin eräs tärkeimpiä kriteerioita, samoin arkkitehtuurin ja plastiikan yleisvaikutus, konstruktiiivinen näkemys, ikonografian soveltaminen eri aloilla ja eri seuduissa ja siihen liittyvät kvalitatiiviset momentit.” Klaus Holman kirje Onni Okkoselle 21.10.1942. Joensuun taidemuseo.
- 40 Holma/SKS, 181.
- 41 Holma/SKS, 270–271, 288, 390.
- 42 Focillon 1931, IX, 23–39, 115–120; Huang, Lei, *La question des origines de l’architecture romane. Deux siècles de recherches en France*. Memoire de Master 1 d’histoire de l’art et d’archéologie. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2010, 92.
- 43 Cahn, Walter, *Romanesque Art, Then and Now: A Personal Reminiscence. Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century. Essays in Honour of Walter Cahn*. Ed. Colum Hourihane. Princeton University, 2008, 31–39, tässä 36.

- <sup>44</sup> Kallio 1993, 33.
- <sup>45</sup> Holma Murbachin kirkosta: "Il y a ici un cubisme de grande allure; aucun volume de forme cylindrique; conique ou sphérique n'apparaît; le plan est tout entier en rectangles, les toitures sont rectilignes et les angles s'accusent puissamment." Holma/SKS, 377–378.
- <sup>46</sup> Holma Briouden maalauksista: "C'est un art de caricaturiste impitoyable, sans charme et sans agrément humoristique, avec une puissance de dessin qui évoque Daumier." Holma/SKS, 192.
- <sup>47</sup> Ks. Focillon 1931, 115.
- <sup>48</sup> Holma/SKS, esim. 22–23, 248, 389–390. Okkosen näkemyksistä Kallio 1993, esim. 76.
- <sup>49</sup> "Le sentiment artistique précède le savoir technique." Holma/SKS, 25.
- <sup>50</sup> Holma/SKS, 22, 44.
- <sup>51</sup> Holma/SKS, 102, 126–128, 156.
- <sup>52</sup> "Il faudrait dans la mesure du possible, essayer de ne pas trop rapprocher l'architecture ancienne de nos conceptions esthétiques car rien ne prouve que les constructeurs et les artistes d'autrefois ont éprouvé des sensations aussi raffinées que certains de leurs résultats pourraient le faire croire." Holma/SKS, 162–163.
- <sup>53</sup> Brush, Kathryn, Arthur Kingsley Porter and the Transatlantic Shaping of Art History ca. 1910–1930. *The Shaping of Art History in Finland*. Studies in Art History 36. Ed. Renja Suominen-Kokkonen. Helsinki: Society of Art History, 2007, 129–142, tässä 136.
- <sup>54</sup> Erityisen selvästi tämä tulee esiin Holman kirjoittaessa 1000-luvun lopun roomanisesta "Gesamtkunstwerkistä" ja sen orgaanisuudesta: "Le décor roman naît du bloc, il fait corps avec lui. L'église est complexe comme la vie même: la pierre a reçu la vie, des artères semblent y battre. Un frisson secoue la masse compacte qui devient mesure et rythme. Un foisonnement de formes éclôt à la surface, mais non un réseau qui la couvre mais des articulations, des membres, des mouvements. La lumière joue sur la pierre et la modèle. Tout est ordre, et cependant, le désordre de la nature semble subsister en apparence." Holma/SKS, 137.
- <sup>55</sup> Arasse, Daniel, Lire "Vie des formes". *Cahiers pour un temps: Henri Focillon*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1986, 153–169, tässä 153.
- <sup>56</sup> Holma/SKS, 143–144, 316; ks. esim. Focillon 1945 (1943), 57.
- <sup>57</sup> Nayrolles, Jean, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIe–XIXe siècles)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, 99, 117, 130–131, 284.
- <sup>58</sup> Nayrolles 2005, 265–266; Fernie 2014, 5–9, 28.
- <sup>59</sup> de Lasteyrie, Robert, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*. Paris: Picard, (1912) 1929, 227–228; Nayrolles 2005, 267.
- <sup>60</sup> Strzygowskin mukaan ne eivät kuitenkaan vaikuttaneet pohjoisemman Euroopan, kuten Saksan, roomaniseen taiteeseen, vaan niillä oli sama "pohjoinen" alkuperä. Strzygowskin kompleksisista teorioista ja niiden muutoksista Maranci, Christina, *Medieval Armenian Architecture. Constructions of Race and Nation*. Leuven: Peeters, 2001, 119–120, 133–142.
- <sup>61</sup> Holma/SKS, 44, 103, 120, 138, 159, 199, 269–270.
- <sup>62</sup> Holma/SKS, 8a–8c.
- <sup>63</sup> Ks. Marchand, Suzanne, Appreciating the Art of Others: Josef Strzygowski and the Austrian Origins of Non-Western Art History. *Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften*. Hrsg. Piotr Otto Scholz & Magdalena Anna Dlugosz. Wien: European University Press, 2015, 256–285, tässä 276.
- <sup>64</sup> Holma/SKS, 2, 28, 103–104, 141, 202, 278, 118.
- <sup>65</sup> Nayrolles 2005, 304–305, 308–311.
- <sup>66</sup> Ks. Focillon 1931, 168–180; Focillon 1945 (1943), 91–98.
- <sup>67</sup> Baltrušaitis, Jurgis, *Art sumérien, art roman*. Paris: Ernest Leroux, 1934. Klaus Holma sai teoksen vuonna 1943.
- <sup>68</sup> Holma/SKS, 12–13.
- <sup>69</sup> Mâle, Émile, *Arts et artistes au Moyen Age*. Paris: Armand Colin, 1927, 30–88.
- <sup>70</sup> Fikry argumentoi, että Puy'n katedraalin kupolien arkkitehti oli asunut islamilaisessa maassa. Fikry, Ahmad, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*. Paris: Ernest Leroux, 1934, 119; Huang 2010, 90–91.
- <sup>71</sup> Holma/SKS, 39, 95, 276.
- <sup>72</sup> Holma/SKS, 61.
- <sup>73</sup> Holma/SKS, 29, 39, 57.
- <sup>74</sup> Holma/SKS, 44–46; Focillon 1938, 17.
- <sup>75</sup> Holma/SKS, 27, 53.
- <sup>76</sup> Focillon 1938, 32–35; Focillon 1945 (1943), 55; Huang 2010, 78–80.
- <sup>77</sup> Holma/SKS, 60–65.
- <sup>78</sup> Puig i Cadafalch, Josep, *Le premier art roman. L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux Xe et XIe siècles*. Paris: Henri Laurens, 1928. Holman oma kappale on signeerattu vuonna 1942 eli tutkimuksen alkaessa.
- <sup>79</sup> Holma/SKS, 25, 58–59, 67, 70, 84–86, 111–112.
- <sup>80</sup> Huang 2010, 28–29.
- <sup>81</sup> Focillon 1934, 20.
- <sup>82</sup> Holma/SKS, 68, 105; Puig i Cadafalch 1928, 6; Focillon 1945 (1943), 89.



- <sup>83</sup> Holma/SKS, 163–164, 192–194, 199–218, 221, 252–254, 258, 288–292.
- <sup>84</sup> Holma/SKS, 85–86, 190. Tämä tulkinta on sittemmin kyseenalaistettu. Eliane Vergnollen mukaan tutkijat unohtivat myöhemmin uudelleenrakennettujen katedraalien merkityksen. Vergnolle, Eliane, *L'art roman en France*, Paris: Flammarion, 1994, 36.
- <sup>85</sup> Holma/SKS, 70–76, 79–80, 184.
- <sup>86</sup> Holma/SKS, 75–82, 306.
- <sup>87</sup> Holma/SKS, 72–75, 85–86, 91–93.
- <sup>88</sup> Holma/SKS, 188.
- <sup>89</sup> Hän vertasi tilannetta uudempaan taiteeseen: jos pohjoismaista taiteilijaryhmää luonnehditaan ”pariisilaiseksi”, voidaanko sen seurauksena puhua ”franko-skandinaavisesta” alueesta? Holma/SKS, 87–89.
- <sup>90</sup> Holma/SKS, 90.
- <sup>91</sup> Holma siteeraa ilman lähdemerkintöjä Henri Focillonin kirjaa *Peintures romanes des églises de France* (1938). Hän mainitsee tuon kirjan kirjeissään Onni Okkoselle 26.8.1938 ja 10.1.1939. Joensuun taidemuseo.
- <sup>92</sup> Holma, Klaus, Keskiaikaisen harmaakivikirkkomme polveutumisesta. *Suomen taiteen vuosikirja 1943*. Toim. L. Wennervirta ja Y. A. Jäntti. Porvoo & Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö, 1943, 24–29. Klaus Holman kirjeet Ludvig Wennervirralle 21.4., 22.6., 10.7. ja 11.8.1943. LWA/KK.
- <sup>93</sup> ”Il faut voir dans une construction comme celle de Sait-Jean de Poitiers à la fois une tradition gréco-romaine dégénérée et un goût nordique rappelant en quelque mesure les formes de l'architecture en bois qui, on le sait, sont également à l'origine du temple grec ; ainsi, l'art revient quelquefois à ses sources primitives. – Nous ne croyons donc pas exagérer en affirmant que des formes architectoniques pour ainsi dire fondamentales – peuvent être ramenées au type de maison courant dans l'architecture rurale avec son pignon, sa toiture en pente et sa forme carrée ou rectangulaire. Le fait que tant d'églises de campagne par l'Europe entière, relèvent de ce même type, confirme, semble-t-il, cette impression.” Holma/SKS, 37.
- <sup>94</sup> Holma/SKS, 44–45.
- <sup>95</sup> Holma/SKS, 56, 61, 250, 331, 353.
- <sup>96</sup> ”Le fait que l'architecture de bois dans les Pays du Nord, par exemple, revient toujours à la nef unique, qui correspond au caractère même de ce genre de construction, nous croyons qu'il faut voir à l'origine de ce type l'architecture primitive des peuples nordiques.” Holma/SKS, 55.
- <sup>97</sup> Holma 1943, 28–29.
- <sup>98</sup> Focillon, Henri 1945 (1943), 14, 106.
- <sup>99</sup> Focillon 1931, 121.
- <sup>100</sup> Klaus Holman kirje Onni Okkoselle 28.2.1944. Joensuun taidemuseo. Loppuluvun puuttumiseen viittaa myös Harri Holma kirjeuunnoksessaan Johnny Roosvalille. HHA/KA.
- <sup>101</sup> Holma, Klaus, Muudan alkutaival [kirja-arvio]. *Historiallinen aikakauskirja* 1, 1944, 57–61, tässä 59.
- <sup>102</sup> ”Olen levoton Sinusta terveytesi takia, sillä noin ääretön henkinen ponnistus, jota nyt jo pari vuotta olet harrastanut voi ajan pitkään kostaa itsensä! Etkö voisi tehdä vähän vähemmän työtä joka ilta?” Alli Holman kirje Klaus Holmalle 15.11.1943. KHA/KK.
- <sup>103</sup> Alli Holman kirje Onni Okkoselle 19.12.1953. Joensuun taidemuseo.
- <sup>104</sup> Säilyneestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, että käsikirjoitukselle pohdittiin asiantuntevaa toimittajaa, joka olisi tarkastanut huolellisesti jokaisen yksityiskohdan sekä kieliasun ja lyhentänyt tarvittaessa ylimääräisiä osia. Alli Holma ehdotti Göran Schildtiä, Onni Okkonen Lars-Ivar Ringbomia. Johnny Roosval suositteli Carl Nordenfalkia ennen kuin oli lukenut käsikirjoitusta. Onni Okkosen kirje ja sen liitteenä oleva pro memoria Harri ja Alli Holmalle 17.3.1954. HHA/KA; Alli Holman kirje Onni Okkoselle 5.2.1950 ja Johnny Roosvalin kirje Onni Okkoselle 18.1.1951. Joensuun taidemuseo.
- <sup>105</sup> Ks. Hartmann-Virnich 2004, 50.
- <sup>106</sup> ”L'homme crée instinctivement des cadres dont l'harmonie des formes produit dans son esprit un équilibre dont il a besoin. – Nous-mêmes malgré les conditions d'existence bien changées, nous retrouvons souvent dans les cadres de la vie des époques passées un équilibre, un bien-être physico-mental que les monuments d'autrefois communiquent souvent plus fortement que le monde qui nous entoure à l'heure qu'il est.” Holma/SKS, 28.
- <sup>107</sup> Sauerländer, Willibald, En face des barbares et à l'écart des dévots, l'humanisme médiéval d'Henri Focillon. *Relire Focillon*. Paris: Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1998, 53–74, tässä 62, 66, 69–70.